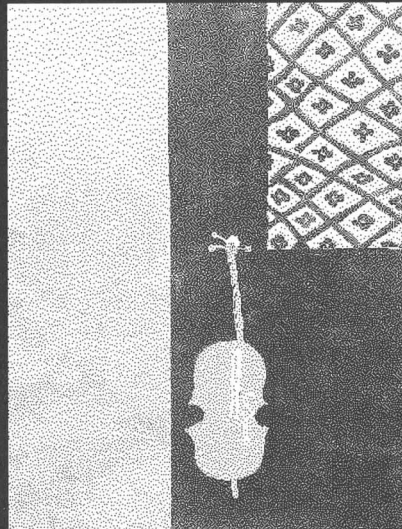


1994-1995

Programme

Saison musicale de Radio France



Portraits de notre temps
Hommage au Festival de Donaueschingen

— 19h

Françoise Kubler, soprano
Bruno Pasquier, alto
Pierre-Laurent Aimard, piano
Florent Boffard, piano

— 20h15

Table ronde
Hall du 1er étage
avec Claude Samuel et Marc Texier

— 21h

Orchestre du Südwestfunk de Baden-Baden
Vlatka Orsanic, voix
Michael Gielen, direction

Lundi 17 octobre 1994
Maison de Radio France,
salle Olivier Messiaen

Yves Prin, producteur délégué

Ce concert sera diffusé le mardi 18 octobre à 20h05 sur France Musique
(fréquences en région parisienne : 91,7 et 92,1 MF)



Commandes de Donaueschingen

— 19h

Igor Stravinsky (1882-1971)

Sonate pour piano

1. 112 à la noire
2. Adagietto
3. 112 à la noire

• Florent Boffard, piano

durée : 12 minutes environ

Hanns Eisler (1898-1970)

Six Lieder opus 2

sur des textes de Claudius, Bethge et Klabund

1. Leicht bewegt
2. Ruhig
3. Lebhaft, hastig
4. Bewegt
5. Andante
6. Ruhig

• Pierre-Laurent Aimard, piano

durée : 10 minutes environ

Bernd Alois Zimmermann (1918-1970)

Sonate pour alto solo

durée : 10 minutes environ

Pierre Boulez (né en 1925)

Structures pour deux pianos (Livre II)

durée : 25 minutes environ

Orchestre du Südwestfunk de Baden-Baden

— 21h

Marco Stroppa (né en 1959)

Hiranyaloka

création française,
commande de l'Orchestre du Südwestfunk
de Baden-Baden

1. Dazzling, hieratic, silently, restless
(éblouissant, hiératique, silencieusement, tourmenté)
2. Arcigno, diabolico
(hargneux, diabolique)

durée : 25 minutes environ

Alban Berg (1885-1935)

Altenberg Lieder opus 4

sur les textes de "Cartes postales de Peter Altenberg"
pour voix et orchestre

1. Seele, wie bist du schöner (Ame, tu es bien plus belle)
2. Sahst du nach dem Gewitterregen (As-tu vu la forêt ?)
3. Über die Grenzen des All (Tu as pensivement porté ton regard)
4. Nichts ist gekommen (Rien n'est venu)
5. Hier ist Friede (Ici règne la paix) †

durée : 10 minutes environ

Michaël Levinas (né en 1949)

Par-delà...

création française,
commande de l'Orchestre du Südwestfunk de Baden-Baden

durée : 20 minutes environ

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Grande Fugue

transcription pour orchestre à cordes de Michael Gielen
extrait du 17^{ème} Quatuor à cordes en si bémol majeur opus 133

durée : 16 minutes environ

Le Festival de Donaueschingen

Le Festival de Donaueschingen, qui se tient traditionnellement le deuxième ou le troisième week-end d'octobre, est reconnu depuis longtemps comme l'une des manifestations les plus ambitieuses et les plus audacieuses du domaine musical. Nombre d'œuvres contemporaines importantes y furent en effet données en création mondiale ou européenne bénéficiant d'interprétations de haut niveau.

Né en 1921 sous l'égide du prince Egon von Fürstenberg, le Festival se consacre dès ses premières heures à la musique de chambre d'avant-garde avec des premières auditions d'œuvres telles que la *Sérénade opus 4* de Krenek, le *Deuxième Quatuor* de Hindemith ou les *Trakl lieder opus 14* de Webern, pour ne citer qu'elles.

Transféré à Baden-Baden en 1927 puis supprimé par les nazis lors de leur accession au pouvoir, la manifestation ne revoit le jour qu'en 1950, grâce aux efforts conjugués de la Radio de Baden-Baden (Südwestfunk) et du musicologue Heinrich Strobel, futur directeur musical du Festival.

Le rendez-vous de Donaueschingen mobilise régulièrement les représentants les plus significatifs de la musique d'aujourd'hui. A l'exception de Berg et Beethoven, chacune des œuvres programmées pour cet hommage au Festival fut entendue pour la première fois à Donaueschingen.



Marco Stroppa, photo de Gianni Martin

Marco Stroppa

Hiranyaloka

Vos dernières œuvres font appel à l'informatique, voie dans laquelle vous avez mené de nombreux travaux. Comment s'est passé le retour vers l'orchestre traditionnel ?

— C'est très curieux. Ma première œuvre – écrite il y a une douzaine d'années – était une pièce d'environ neuf minutes pour petit orchestre. Ensuite, effectivement, j'ai travaillé avec l'informatique. A la richesse orchestrale se substituait donc un autre type de richesse, issue de l'ordinateur celle-là : *Traiettorìa per piano e informatica* en est un bon exemple. Puis j'ai réalisé des œuvres pour ensemble instrumental.

Si le travail pour ensemble instrumental est merveilleux – il permet de composer avec un certain niveau de virtuosité dû à la présence de solistes –, la présence d'un grand orchestre permet, elle, un éventail de couleurs, une richesse sonore que l'on ne peut trouver ailleurs.

L'informatique a-t-elle modifié votre approche de la composition pour orchestre symphonique ?

— Pour moi, l'informatique n'est pas qu'un outil, un instrument : c'est surtout un domaine conceptuel, une façon de penser. Comme tout ce qui touche au domaine du cognitif, cela a des influences et des retombées dans tous les domaines

où la pensée s'applique – donc dans le domaine musical puisque cette dernière y joue un rôle important.

Dans *Hiranyaloka*, il n'y a pas d'informatique, mais cette nouvelle œuvre conserve malgré tout des rapports indirects avec l'informatique, filtrés, digérés par ma pensée et ma sensibilité. Il serait donc vain de trouver quelque résultat d'algorithme compositionnel dans tel ou tel accord ou séquence de ma pièce !

L'informatique change le rapport au matériau et permet de remettre à sa place l'acoustique. Je pense d'ailleurs que l'on a donné trop d'importance à cette dernière, notamment au spectre comme étant la signature, ou la composante principale du son. En fait, le spectre n'est qu'un aspect du son : d'autres composants ont la même importance, notamment tout ce qui concerne l'évolution d'amplitude ainsi que les paramètres de durée – sans parler de la relation de plusieurs paramètres entre eux. L'informatique nous apprend à gérer toutes ces données, ce qui nous apprend à voir, à appréhender le phénomène sonore de façon différente.

“La musique confortable ne m'intéresse pas”

Dans Miniature Estrose, un cycle de quatorze pièces pour piano, vous sollicitez la mémoire de l'auditeur par le biais de citations, d'allusions, de transformations structurelles. Y a-t-il un travail similaire dans Hiranyaloka ?

— Oui. Certains éléments reviennent sous d'autres “habits” dans certaines parties de la pièce : on éprouve donc une sensation de déjà vu – de déjà entendu plutôt ! – mais c'est une sensation en “trompe l'oreille” parce que le contexte est différent.

L'idée est que le public doit être saisi par une certaine beauté sonore – beauté qui n'est pas superficielle mais profonde. Pour obtenir cet effet, il faut que l'œuvre nous entraîne en permanence dans un monde à la fois réel et illusoire : la réalité est suggérée par la pièce, l'illusion provient de ce que chacun de nous, dans sa relation unique avec l'œuvre, peut trouver en elle une réalité qui lui est propre. La perception d'un morceau de musique est, en effet, différente pour chaque auditeur. J'écris une musique qui essaie d'éveiller, de solliciter l'imaginaire, la curiosité de l'auditeur, avec le souhait que ce dernier, s'il accepte de se remettre en question, ne soit pas le même avant et après son entrée dans la

salle de concert. L'idée d'une musique “confortable”, en fait, ne m'intéresse pas !

Pour en revenir aux *Miniatures* – qui ne sont pas totalement achevées (c'est un “*work in progress*” comme l'on dit), elles ont inspiré deux pièces d'une façon indirecte : *Hiranyaloka* et une autre œuvre commandée par Radio France. Il y a parfois, mais de façon très discrète, quelques allusions ou citations de ces *Miniatures* dans ces deux œuvres.

Quelles sont les étapes suivies, de l'idée initiale jusqu'à la réalisation finale ?

— Chez moi, l'œuvre naît comme un tout : non pas dans le sens d'un tout comme ensemble des parties ; je sais exactement d'où je pars et où je vais, quelle histoire je vais raconter, et aussi quelle sera la durée approximative de la pièce. Dans un deuxième temps, je commence à chercher des techniques qui me permettent d'exprimer cette idée de départ, idée qui, à l'état embryonnaire, est purement musicale.

Le point de départ étant donc un matériau, j'essaie ensuite d'élaborer une stratégie. Il est d'ailleurs extrêmement passionnant de voir comment la pièce évolue et aussi comment on vit avec, comment on habite une œuvre de tout son être.

Les idées peuvent rester relative-

pour ne ressortir que trois ou quatre années après !

La planète *Hiranyaloka*

D'où vient le titre de l'œuvre, Hiranyaloka ?

— *Hiranyaloka* est le nom indien d'une planète située dans une autre dimension que la nôtre. Dans la philosophie indienne existent en effet trois dimensions, trois univers : un univers physique régit par des lois physiques connues (ou partiellement connues) par la science, un univers astral et une dimension causale.

Toute la musique part des hommes, de leurs gestes (les gestes qui produisent un son, les instruments que l'on fabrique), mais elle ne s'arrête pas à cette dimension physique, elle nous entraîne vers d'autres mondes, elle nous éveille à d'autres sensations. C'est une exigence fondamentale pour moi. J'ai donc pris le titre d'une planète qui se situe dans une dimension autre pour essayer de guider l'auditeur vers cet ailleurs.

Comment s'enchaînent les deux mouvements ?

Le fait que les mouvements soient complémentaires crée un rapport qui est celui de tous les complémentaires : le jour et la nuit, l'homme et la femme, le yin et le yang. Le premier mouvement

possède une dimension solaire, énergétique, qui se déploie de façon nette dans la partie centrale. Le second mouvement présente l'aspect nocturne, diabolique, presque orgiaque. J'ai travaillé essentiellement sur cette alternance qui est aussi une métaphore philosophique de la vie : sans action/réaction, complémentarité des éléments, toute vie est en effet impossible.

*Propos recueillis
par Jean-François Boukobza*